

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Рецепция творчества Фернандо Аррабаля в современной российской
культуре**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Теория и практика межкультурной коммуникации (английский язык)»
Профиль «Теория и практика межкультурной коммуникации»

очной формы обучения
Литвинчук Анастасия Олеговна

Научный руководитель:
к.ф.н. Фомичева А.В.

Рецензент:
д.ф.н. Кибальник С.А.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Явление рецепции в культурологии и литературоведении	6
1.1 Понятие рецепции в культурологии.....	6
1.2. Рецепция в литературно-культурном контексте.....	10
1.2.1. Историческое литературоведение	10
1.2.2. Теория рецептивной эстетики	12
Выводы к главе 1	17
Глава 2. Европейский театр абсурда и творчество Фернандо Аррабаля	18
2.1 Художественные особенности театра абсурда	18
2.2 Биография Фернандо Аррабаля и характеристика его творчества.....	19
Выводы к главе 2.....	24
Глава 3. Переводы и постановки произведений Аррабаля в России.....	25
3.1 Переводы как первый этап рецепции	25
3.2 Научные работы и статьи.....	27
3.3 Театральные постановки.....	29
3.4. Пьеса «Пикник» как центральный элемент процесса рецепции творчества Ф. Аррабаля в России	33
3.4.1 Анализ пьесы	33
3.4.2. Сравнение оригинала с переводом.....	38
3.4.3. Анализ театральных постановок «Пикника»	40
Выводы к главе 3	53
Заключение	55
Список использованной литературы.....	57

Введение

О культурных взаимоотношениях России и Испании сказано уже немало. К примеру, размышляя о глубинной схожести двух культур, В.Е. Багно определяет их как «пограничные». Эти пограничные культуры объединяют в себе черты как европейской культуры, так и наследия «сопредельных» с ними восточных народов. Они одновременно и открыты к изменениям, которые приносят в них соседние народы, и ревностно защищают свою самобытность. Именно этой схожестью положения исследователь объясняет ясность и доступность культур обеих стран друг другу.¹

Так, несмотря на то, что Россия и Испания во многом понятны друг другу и, казалось бы, должен наблюдаться взаимный интерес к культурам обеих стран в целом и к искусству в частности, для русскоязычного читателя, тем не менее, испанская литература до сих пор во многом остается загадкой. Представление рядового россиянина об испанских авторах часто ограничивается представителями Золотого века испанской литературы и парой имен литераторов XX века.

Тем интереснее обнаруженный нами интерес к творчеству одного из самых неординарных испанских писателей XX века, Фернандо Аррабалью. Драматург, причисляемый многими значительными зарубежными литературоведами к основной плеяде представителей театра абсурда и до недавнего времени абсолютно неизвестный в России, понемногу обретает здесь популярность, и процесс этот несомненно вызывает научный интерес.

В интервью, данном Фернандо Аррабалем и переводчицей его романов на русский язык, Ниной Хотинской в 2003 году в эфире радио «Свобода», поднимался вопрос о рецепции творчества Аррабаля и его вхождении в российскую культуру. Н. Хотинская высказала мысль о том, что на тот момент

¹ Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. СПб.: Наука, 2006. С. 5-20

«русский читатель... Аррабаля еще не вполне для себя открыл», и лишь в будущем можно будет судить, будет ли он воспринят российской культурой.² Сейчас, по прошествии пятнадцати лет, представляется возможным оценить процесс рецепции и его результаты на данный момент.

Необходимо подчеркнуть, что под творчеством мы подразумеваем литературные творения, работы Аррабаля-режиссера не являются предметом нашего исследования.

Тема эта малоизучена, так как российские исследователи театра абсурда в основном концентрировались на других авторах-абсурдистах, исследователи испанской литературы также мало внимания уделяли Ф. Аррабалю, вскользь отмечая, однако, специфику его творчества и влияние на других авторов. При этом во всех имеющихся работах речь идет о собственно творчестве, вопрос рецепции в ином культурном пространстве не рассматривается.

Актуальность работы состоит в том, что в последнее время наблюдается возросший интерес к автору в целом и некоторым его пьесам в частности. Так, произведения драматурга активно ставятся в российских театрах, при этом сам он все еще не очень известен широкой публике

Новизна работы заключается в двух аспектах. Во-первых, данный материал в целом мало изучен российскими исследователями, во-вторых, принципиально новой становится постановка вопроса: так, в первую очередь научный интерес вызывают не просто художественные особенности автора и его произведений, а взаимодействие автора и его произведений с русской культурой.

Цель работы заключается в анализе особенностей русской рецепции творчества Ф. Аррабаля на примере пьесы «Пикник». Именно эта пьеса

² "Порок, ложь и прихоть". Франко-испанский прозаик, драматург, художник и кинорежиссер Фернандо Аррабаль [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24200155.html> (дата обращения: 11.10.2017)

является ключевым элементом рецепции творчества драматурга в России, что и будет доказано нами в ходе работы.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- определить понятийный аппарат исследования
- ознакомиться с биографией Фернандо Аррабаля и литературным течением, в котором он работает
- определить время и обстоятельство первого знакомства русского читателя с автором и его произведениями
- собрать и систематизировать фактографический материал, касающийся вопроса рецепции творчества Ф. Аррабаля
- максимально подробно осветить имеющиеся критические и литературоведческие публикации об авторе/произведении
- проанализировать российские театральные постановки пьесы «Пикник», доступные исследователю
- сделать выводы об особенностях рецепции творчества Ф. Аррабаля в российском культурном пространстве

Объектом исследования становится литературное творчество Фернандо Аррабаля. В свою очередь, предметом исследования является рецепция произведений Ф. Аррабаля в России.

Глава 1. Явление рецепции в культурологии и литературоведении

Понятие «рецепция» зародилось в области естественных наук, обозначая процесс восприятия материальными рецепторами материальных возбудителей. Гуманитарными науками термин был заимствован позднее, а объектом рассмотрения стали нематериальные элементы культуры.

Термин «рецепция», несмотря на всю свою нынешнюю популярность, до сих пор четко не определен ни в одной из областей гуманитарного знания, за исключением юриспруденции. Поэтому представляется необходимым обратиться к разным взглядам на это явление. Для полноты картины рассмотрим рецепцию как чисто культурологическое явление, как литературоведческое понятие и как процесс, происходящий на стыке культуры и литературы.

1.1 Понятие рецепции в культурологии

В широком смысле термин «рецепция» означает заимствование одной культурой элементов и форм другой. Исходя из того, что в процессе этого заимствования участвуют две стороны, концепция диалогизма, разработанная М.М. Бахтиным, становится принципиально важной для теории рецепции, хотя сам термин им не употребляется. Несмотря на то, что идея диалога культур рассматривалась и ранее, именно у М.М. Бахтина она получает новое развитие.

Принципиальное значение для М.М. Бахтина имеет понятие Другого. Еще в работе «Проблемы поэтики Достоевского» (впервые изданной в 1929 году) М.М. Бахтин отмечает, что осознание себя во многом строится на основе осознания другим этой личности.³ Соотношение Я и Другого становится лейтмотивом философской концепции М.М.Бахтина.

³ См об этом Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского М., 1979. С. 231

Я и Другой – разные по сути. Они занимают разные, единственные для каждого, места в бытии и по-разному воспринимают сами себя и друг друга. Я, находящийся в любой точке времени и пространства, выступает единственным субъектом, постигающим мир. Но сам для себя Я не может стать объектом в полной мере, следовательно, не может в полной мере познать самого себя. Но сделать это под силу Другому, не только находящемуся в иной точке пространства, но и воспринимающему мир по-иному, и в этом заключается его принципиальная важность. Мысль эта кратко может быть выражена следующей цитатой: «Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз».⁴ Этот взгляд со стороны часто помогает каждому из участников коммуникации заметить что-то, лежащее вне его поля зрения, как и во внешнем мире, так и в нем самом. Особенно ярко эта схема взаимодействия может проявляться в случаях, когда Я и Другой принадлежат к разным культурам, и этим может объясняться повышенный интерес, в частности, к инокультурному искусству.

Концепция диалогизма не ограничивается взаимоотношениями Я и Другого, но получает новое рассмотрение в контексте культуры. Личность неотделима от культуры, при этом культура представлена в непрерывном движении. Так, вся история, по мнению М.М. Бахтина, это «бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает».⁵ Человеческая культура, как совокупность множества культур, объединена этой общностью смыслов, в разное время имеющих разное значение, а потому одна культура всегда способна понять другую культуру или другую эпоху, опираясь на это единство. Именно поэтому становится возможной рецепция одной культурой элементов или артефактов другой, ведь в каждой из них заложена возможность понимания иной культуры.

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 22

⁵ Там же, с. 372

М.М. Бахтин отмечал особенное значение литературы, подчеркивая, что человека можно изучать лишь через созданные им тексты. При этом текст может принимать разные формы: это и живая, спонтанная речь человека, речь, запечатленная на бумаге или любым другим образом, а также любая связанная знаковая система (как, например, любое произведение искусства).⁶ Между текстами всегда устанавливаются диалогические отношения, благодаря этому становится возможным взаимодействие литератур на разных уровнях, будь то прямые заимствования, влияния или же просто знакомство с образцами литературы иной культуры.

Схожие идеи прослеживаются в работах Ю.М. Лотмана. Взаимодействие культур он рассматривает в тесной связи с текстами, порожденными представителями этих культур, причем текст по Лотману – это, опять же, не только собственно текст в его языковом понимании, но и, в более широком смысле, любое культурное явление и произведение искусства.

Касательно проблемы рецепции Ю.М. Лотман формулирует главный вопрос следующим образом: «...когда и в каких условиях "чужой" текст необходим для творческого развития "своего" или (что то же самое) контакт с другим "я" составляет неизбежное условие творческого развития "моего" сознания?»⁷

Отголоски идеи М.М. Бахтина о Другом звучат и в концепции Ю.М. Лотмана. Так, он заявляет о том, что процессы развития культуры и творчества представляют собой некоторый обмен, для осуществления которого нужен другой.⁸ В целом же, согласно концепции Ю.М. Лотмана, рецепцию можно определить следующим образом: в культурную систему попадает текст,

⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281-282

⁷ Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур // Избранные статьи. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 112

⁸ Там же, с. 111-112

поддающийся многим интерпретациям и способный в контексте новой культуры открывать новые смысловые грани.⁹

Идеи М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана получили мировое признание и легли в основу современных подходов к рассмотрению процесса взаимодействия культур. Так, проблема «другого» и восприятия его образа принимающей культурой – центральный вопрос имагологии – междисциплинарной дисциплины, изучающей рецепцию и репрезентацию своего мира или мира других. В частности, интересным представляется подход В.Б. Земскова, который рассматривает проблему с других позиций. Для него первоочередным становится взаимодействие не опосредованное, с помощью текстов, а собственно культурное.

В основе концепции В.Б. Земскова лежит мысль о том, что на восприятие другой страны или другого народа влияет бесконечное множество природно-географических и историко-культурных факторов. При этом другая культура оценивается через призму собственной, в сопоставлении и сравнении с ней.¹⁰ В.Б. Земсков выделяет три основных инструмента рецепции: стереотип, имидж и образ. Эти понятия могут ошибочно быть восприняты как синонимичные, однако автор четко разграничивает каждое из них.

Термин «стереотип» был введен и обоснован У. Липпманом. Стереотип оказывается детерминированным культурой, его функция – экономия усилий. Стереотип имеет яркую эмоциональную окраску, так как связан с оценочностью, и является невероятно устойчивой формой. В.Б. Земсков отмечает, что стереотипы – это «первичные имагологические формы, они могут служить для построения других форм, будь то имиджи или образы».¹¹

⁹ Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур // Избранные статьи. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 119

¹⁰ Земсков В.Б. Образ России в современном мире и другие сюжеты. М., 2015 [Электронный ресурс] URL: <https://fanread.ru/book/13970313/> С. 2

¹¹ Там же, с. 3-4

Имидж В.Б. Земсков определяет как специфический инструмент, направленный на создание политического образа, нередко в целях пропаганды и/или геополитической борьбы. Ведущая роль в создании имиджа принадлежит средствам массовой информации.¹²

Термин "образ" используется им не в общем значении, а в конкретном, обозначая образы, создаваемые искусством в целом и литературой в частности. Этому инструменту В.Б. Земсков уделяет особое внимание, отмечая, что литературные образы могут значительно влиять на восприятие породившей их страны, нередко соперничая со стереотипами или корректируя их.¹³ Именно поэтому литература должна рассматриваться как принципиально важный элемент рецепции, и этот вопрос будет рассмотрен нами в следующем разделе.

1.2. Рецепция в литературно-культурном контексте

1.2.1. Историческое литературоведение

Рецепция литературных произведений в различных культурах является одним из основных вопросов сравнительного литературоведения. Основоположником сравнительно-исторического подхода в литературоведении является А.Н. Веселовский. Принципиальной идеей А.Н. Веселовского стала идея единства путей развития литератур всех народов, что позволяло проводить аналогии и параллели между литературными творениями, образами и мотивами разных эпох.

Последователь А.Н. Веселовского В.М. Жирмунский, полагал, что развитие мировой истории и литературы - закономерный процесс, а единство историко-литературного процесса обусловлено единством социально-исторического развития человечества.¹⁴ Сложно судить, является ли именно

¹² Земсков В.Б. Образ России в современном мире и другие сюжеты. М., 2015 [Электронный ресурс] URL: <https://fanread.ru/book/13970313/> С. 4

¹³ Там же, с. 4.

¹⁴ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., Наука, 1979. С. 18

социальный элемент ключевым в данном процессе, однако мы принимаем во внимание эту точку зрения.

В истории литературы В.М. Жирмунский отмечал многочисленные историко-типологические сходства. Так, аналогичные тенденции возникают в национальных литературах, если в обществе возникает такая потребность.¹⁵ Однако имеют место быть не только аналогии, возникающие изолированно, но и международные литературные взаимодействия. Литературные взаимодействия зависят от исторического фона и происходят с разной интенсивностью в разные эпохи. По В.М. Жирмунскому, влияния «приходят на подготовленную почву», для них необходимы аналогичные тенденции, идеи, настроения в принимающей культуре.

Как отмечает В.М. Жирмунский, любое влияние предполагает трансформацию заимствуемого образа под влиянием культуры в целом или воли и фантазии автора, перерабатывающего образ, в частности. «Творческая интерпретация произведения» (к примеру, переводы, подражания, критические разборы) включает произведение в культуру «в известном отношении» на равных правах с произведениями национальной литературы.¹⁶ Но при этом возможности интерпретации произведения не безграничны, они заложены в самом произведении.

Говоря о процессе рецепции инокультурного творчества, мы будем иметь дело именно с «творческими интерпретациями произведений» разного уровня. Первый, и обязательный, этап – это осуществление переводов, ведь «самый выбор автора или произведения как объекта для перевода является фактом знаменательным».¹⁷ Переработки разного рода являются их следствием, и в каждом конкретном случае их формы разнятся.

¹⁵ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., Наука, 1979. С. 21

¹⁶ См. об этом Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., Наука, 1982. С. 8-14

¹⁷ Там же, с. 11

1.2.2. Теория рецептивной эстетики

Рецептивный подход в литературоведении заключается в том, что произведение рассматривается не как самостоятельная, автономная единица, а в тесной связи с воспринимающей его стороной. Если на протяжении многих столетий фигура Автора, замысел которого непременно нужно было разгадать, выступала в качестве невидимого центра произведения, в 60-е годы XX века подход начинает меняться, и фигура Автора уступает свое место фигуре Читателя.¹⁸

Традиционная эстетика была направлена на попытки объективно оценить произведение, без соотношения его с культурной средой и историческим фоном. В дальнейшем же стало понятно, что в каждом новом историческом окружении произведение может читаться по-новому, открывать в себе другие смыслы.

В теории рецептивной эстетики, разработанной прежде всего Х-Р. Яуссом, Р. Ингарденом и В. Изером, принципиально новым является то, что представители данной теории критикуют идею произведения как самостоятельной, автономной единицы и впервые концентрируются не только на авторе произведения, но и на читателе, воспринимая его как «соавтора», «сотворца».

Х-Р. Яусс рассматривает рецептивно-эстетический подход как единственную возможность разрешить противоречие между историческим и эстетическим аспектами в литературоведении.¹⁹ По убеждению Х-Р. Яусса, «литературное произведение не самодостаточно, оно не предлагает каждому наблюдателю один и тот же образ на все времена. Это не монумент, который монологически открывает свою вечную сущность. Оно скорее напоминает

¹⁸ Мельникова Е.Г. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский педагогический вестник. Том I (Гуманитарные науки). 2012, № 3. С. 239-242

¹⁹ См. об этом Яусс Х-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1995, №12. С. 34 - 84

партитуру чтения, необходимую для нового читательского резонанса...».²⁰ То есть, можно утверждать, что текст произведения неизменен, но его смыслы меняются.

В своей работе «Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание» В. Изер пишет о развитии рецептивной теории и двух ее ответвлениях – рецептивной эстетике и теории эстетического отклика. Сравнивая их, исследователь отмечает, что рецептивная эстетика сосредоточена на исторической детерминированности восприятия текста, в то время как теория эстетического отклика рассматривает то, как именно текст взаимодействует с читателем. Таким образом, концентрируясь на разных аспектах одного явления, эти два подхода создают общую всеобъемлющую рецептивную теорию.²¹

Говоря о предпосылках развития теории рецептивной эстетики, В. Изер выделяет как одну из главных причин ее появления назревавший долгое время и ставший особенно острым в середине XX века «конфликт интерпретаций». Так, если до этого времени литературоведы стремились к однозначной трактовке произведений, к поиску некой заложенной автором идеи, истинного смысла, постепенно ошибочность этого подхода стала очевидной. Теперь стало необходимым выявить не единственную возможную трактовку, а то, что определяет их возможную множественность – механизмы воздействия текста и читательской рецепции.²²

Особое внимание здесь В. Изер уделяет «пустым местам». К ним могут относиться пробелы и разрывы в тексте, «непонятные» символы, несогласованности. По В. Изеру, «коммуникация между текстом и читателем есть процесс, который приводится в действие и управляется не особым кодом,

²⁰ См. об этом Яусс Х-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, 1995, №12. С. 34-84

²¹ См. об этом В. Изер Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. 1999. Выпуск 6. С. 59-96.

²² Там же

но взаимодействием между эксплицитным и имплицитным, между явленным и сокрытым, которые взаимно ограничивают и углубляют друг друга. Сокрытое подстегивает воображение читателя, но его ход направляется тем, что явлено; эксплицитное, в свою очередь, преображается, когда имплицитное выходит на свет.»²³ Так, по мнению В. Изера, пробелы и разрывы в тексте – своеобразные точки опоры. Они активизируют мышление читателя, сильнее вовлекают его в мир произведения, заставляя домысливать невольно или намеренно упущенные детали.

Этот взгляд на функцию пробелов в тексте разделяет и Роман Ингарден, раскрывая их роль в процессе конкретизации литературного произведения, которая, по его определению, «является результатом взаимодействия двух различных факторов: самого произведения и читателя, в особенности творческой, воссоздающей деятельности последнего, которая проявляется в процессе чтения».²⁴ Так, каждая конкретизация соответствует одному прочтению произведения, на нее влияет множество факторов, связанных как с особенностями самого произведения, так и с особенностями воспринимающего субъекта.

В ходе конкретизации читатель актуализирует некоторые из заложенных в произведении потенциальных значений, обогащая тем самым эксплицитно выраженное.²⁵ Пробелы и «места неполной определенности» устраняются и заполняются им, нередко вступая в противоречие с явно указанной информацией. Разумеется, эти дополнения так же индивидуальны и зависят от разных факторов, таких как, например, эстетический опыт, вкус и фантазия читателя.²⁶ При этом, в отличие от Х.Р. Яусса и В. Изера, Р. Ингарден полагает, что читательской рецепцией не исчерпывается понимание текста,

²³ В. Изер Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. 1999. Выпуск 6. С. 59-96.

²⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 73

²⁵ Там же, с. 79

²⁶ Там же, с. 84

что оно до определенной степени заложено в самом произведении и диктует условия его прочтения.

Следует отметить, что теория рецептивной эстетики в ее классическом понимании предлагает слишком узкий взгляд на процесс рецепции. Она рассматривает лишь треугольник Автор – Произведение – Читатель, не принимая в расчет общекультурный контекст. Основываясь лишь на идеях собственно рецептивной эстетики, сложно дать характеристику процессу рецепции произведения в целом, ведь в этом случае речь идет о субъективном восприятии текста каждым конкретным читателем.

Некоторые современные исследователи, такие как Е.В. Абрамовских, расширяют границы рецептивной эстетики, вводя в научный оборот термин «креативная рецепция». Креативная рецепция – это творческий акт читателя, переработка исходного произведения и порождение нового. Говоря о креативной рецепции, Е.В. Абрамовских имеет в виду прежде всего эксперименты читателей с незаконченными текстами, «дописывание их».²⁷ Однако представляется возможным увеличить объем понятия. В более широком смысле актом креативной рецепции может являться любая художественная переработка текста, к примеру, экранизации произведений и театральные постановки пьес, так как личное видение режиссеров и их персональная рецепция играют ключевую роль в итоговой картине.

Основываясь на идеях теоретиков рецептивной эстетики, Е.В. Абрамовских выделяет три механизма креативной рецепции. Первый механизм – актуализация заложенного в произведении (по Р. Ингардену), причем более сильными толчками к актуализации становятся, как правило, мелкие и незначительные в общем полотне текста детали, фрагменты или намеки. Следующим механизмом креативной рецепции является идентификация или же «проекция произведения на собственную

²⁷ Абрамовских Е.В. Типологические особенности креативной рецепции незаконченных произведений А.С.Пушкина // Филологический журнал. М., 2006; № 1 (2). С. 91-95.

художественную манеру» и поиск опорных элементов, которые призваны стать основой нового произведения. И, наконец, слияние обоих механизмов создает третий, именуемый конкретизацией или, иными словами, реконструкцией «пустых мест» (по В. Изеру).

В случае с драматическими произведениями результатом «креативной рецепции» чаще всего является не создание текста, полемизирующего с исходным, а его театральная адаптация. В некотором роде это схоже с «дописыванием текста», только здесь воссоздается не отсутствующий по тем или иным причинам финал произведения, а, к примеру, общий антураж происходящего или детали, практически незначительные в оригинальном тексте. Иными словами, происходит восполнение «пустых мест» и актуализация потенциала произведения.

Выводы к главе 1

Ознакомившись с некоторыми теориями взаимодействия культур и литератур, мы можем обозначить основные понятия, имеющие отношение к рецепции текста в иной культуре. Так, например, в широком смысле рецепция может быть рассмотрена нами как частный случай диалогизма, согласно концепции М.М. Бахтина.

Принципиальное значение в дальнейшем для нас будут иметь понятия «творческой интерпретации произведения», отмеченное в работах В.М. Жирмунского, и «креативной рецепции», выдвинутое Е.В. Абрамовских. Понятия эти частично пересекаются, однако под «творческой интерпретацией» подразумеваются в первую очередь различные формы существования оригинального текста в принимающей культуре (в частности, переводы и критические статьи и интерпретации), в то время как «креативная рецепция» предполагает создание нового текста, где исходный используется в качестве базы.

Принимая во внимание подходы М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана к определению текста, в дальнейшем мы рассматриваем в качестве текста не только пьесу как литературное произведение, но и формы ее креативной рецепции, то есть, сценические постановки. Данный подход позволит нам провести сравнительный анализ пьесы и ее сценических воплощений, поставив их в один ряд. В частности, представляется интересным рассмотреть частные случаи актуализации «пустых мест» пьесы и выявить возможные схождения в решении тех или иных конкретизаций.

Глава 2. Европейский театр абсурда и творчество Фернандо Аррабаля

2.1 Художественные особенности театра абсурда

Театр абсурда – общепризнанное наименование западноевропейской театральной тенденции, берущей свое начало в 50-х годах XX века. Театр абсурда противопоставлен «классическому» театру как по посылу и замыслу, так и по средствам, используемым для его реализации.

Тенденция эта долгое время не имела закрепленного наименования. Существовали различные варианты: театр парадокса, театр протеста, антитеатр, новый театр, черная комедия. Закрепившийся же термин возник благодаря одноименной книге театрального критика М. Эсслина, впервые опубликованной в 1961 году и ставшей первым монументальным исследованием этого явления.

Появление театра абсурда принято связывать с окончанием Второй мировой войны и кризисом сознания, обостренным ощущением неопределенности и потерянности, которое она принесла. Именно это чувство лежит в основе практически всех абсурдистских пьес, часто мало похожих друг на друга формально и технически, но объединенных единым посылом.

В пьесах театра абсурда представлены универсальные, экзистенциальные темы, такие как, например, тема смерти. Центральными мотивами становятся пессимизм и обреченность. Основная цель подобных пьес – привести читателя или зрителя в состояние дискомфорта, заставить его отойти от привычных паттернов восприятия и иначе взглянуть на ситуацию и мир в целом. Именно поэтому устройство абсурдистских пьес идет вразрез с классическим. В них часто отсутствует деление на действия и акты, какое-либо указание на место и время. Из-за отсутствия обозначений времени и места действия события пьес происходят одновременно нигде и везде, что позволяет зрителю максимально погрузиться в происходящее и сопереживать.

Действия персонажей алогичны и немотивированы, реплики часто бессмысленны. Далеко не всегда можно проследить причинно-следственную связь событий. За счет вышеперечисленного часто создается комический эффект, однако же финал пьесы подчас трагичен.²⁸

Центром развития абсурдистского театра стал Париж. Премьеры ставились в маленьких театрах Латинского квартала. Примечательно, что все центральные фигуры этого движения – иммигранты, именно в Париже получившие возможность и почву для творческого самовыражения. По мнению исследователей, именно опыт чужаков позволяет драматургам с такой достоверностью создавать трагический образ недружелюбного мира.²⁹

М. Эсслин выделяет четырех центральных драматургов-абсурдистов, в чьем творчестве черты абсурдистского движения проявились наиболее ярко: Сэмюэль Бэккет, Эжен Ионеско, Артюр Адамов и Жан Жене. Среди условной «второй волны» писателей-абсурдистов особое внимание М. Эсслин уделяет Гарольду Пинтеру, Фридриху Дюрренмарту, Фернандо Аррабалу и некоторым другим. При этом каждый из вышеперечисленных драматургов самобытен, обладает особенной техникой и собственным стилем.

2.2 Биография Фернандо Аррабалья и характеристика его творчества

Прежде чем обратиться непосредственно к произведениям Фернандо Аррабалья, необходимо познакомить с ним потенциальных читателей и совершить краткий экскурс в биографию драматурга.

Фернандо Аррабаль Теран родился 11 августа 1932 года в Мелилье - испанском автономном городе, расположенном на африканском континенте.

В раннем детстве пережил потрясение, наложившее отпечаток на всю его дальнейшую жизнь. Отец Фернандо, Фернандо Аррабаль-старший, убежденный республиканец, в годы испанской Гражданской войны был

²⁸ См. об этом Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 7-11

²⁹ См. об этом Esslin M. The theatre of the absurd. New York, 1961. P. 19-29

схвачен и приговорен к смертной казни. В дальнейшем приговор был заменен на заключение сроком в 30 лет. После неудачной попытки суицида Ф. Аррабаль-старший был переведен в госпиталь, откуда впоследствии совершил побег. Дальнейшая судьба его неизвестна. Трагическая участь отца и возможная виновность матери, не разделявшей политические взгляды мужа, в его задержании стали для Ф. Аррабаля серьезным потрясением, которое он впоследствии пытался осмыслить во многих своих работах.

В 1936 семья Ф. Аррабаля переезжает в Сьюдад Родриго, где юный Фернандо начинает посещать школу. Там он проучился четыре года, после чего семья переезжает в Мадрид. В 1941 Ф. Аррабаль получает премию, выдаваемую одаренным детям. Он продолжает обучение в приходской школе Las Escuelas Pías de San Antón, в которой в свое время учились Виктор Гюго и Хасинто Бенавенте. В дальнейшем Ф. Аррабаль учился также в другой известной мадридской школе, Colegio Padres Escolapios De Getafe. Именно в это время юный Фернандо начинает делать первые шаги на литературном поприще, однако речь пока не идет о создании полноценных произведений.³⁰

По настоянию матери Фернандо должен был поступить в военную академию. Он посещает подготовительные курсы, но не проявляет никакого интереса к военному делу. В 1949 году он находит доказательства причастности матери к аресту отца в родительской переписке, после чего бросает военную академию и уезжает от матери.³¹

Именно в это время Ф. Аррабаль активно занимается самообразованием и начинает писать. Первыми пьесами Ф. Аррабаля становятся «Пикник» (дата создания которого условно обозначается 1952 годом) и «Трехколесный велосипед», за который в 1953 году он получает второе место на конкурсе драматургов в Барселоне.

³⁰ Berenguer A. Crono-biografía de Fernando Arrabal // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 21

³¹ Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 92

В 1954 Фернандо Аррабаль знакомится с Лус Моро, французской студенткой, изучающей испанскую литературу в Мадриде. Через четыре года она становится его женой.

В 1955 году Ф. Аррабаль получает стипендию на обучение в парижском университете. Изначально он должен был провести в Париже три месяца, но из-за обострившегося туберкулеза и попадания в больницу задерживается во Франции. В дальнейшем он будет склонен считать это «удачным несчастьем», которое стало толчком к его дальнейшему переезду в Париж». ³²

Больше года Ф. Аррабаль восстанавливался в санатории. За этот период были написаны такие известные пьесы, как «Фандо и Лис», «Лабиринт», «Два палача», «Кладбище автомобилей», «Молитва». Критики того времени упрекали Ф. Аррабаля за стремление к насилию и жестокости, проявлявшееся в новых пьесах.

Однако временные неудачи сменяются чередой достижений. В 1956 году журнал "Les lettres nouvelles" публикует пьесу "Пикник", и в том же году издательство Julliard предлагает драматургу пожизненный контракт. Первый сборник пьес Ф. Аррабаля выходит в 1959 году, в 1961 публикуется второй, а в 1979 году выходит переиздание третьего сборника и первые публикации сборников с четвертого по седьмой. Восьмой сборник увидел свет в 1970 году. ³³

В конце 1950-х во Франции Жан-Мари Серро руководит постановкой «Пикника», а одном из мадридских театров впервые ставят «Трехколесный велосипед». Однако, спектакль не пользуется успехом у зрителей, после чего Ф. Аррабаль возвращается в Париж. ³⁴

³² Donahue T. The theatre of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights. 1980. P. 3

³³ Berenguer A. Crono-biografía de Fernando Arrabal // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 19-27

³⁴ Santos Sánchez D. El Teatro Pánico de Fernando Arrabal. Woodbridge, 2014. P 7-10

В 1959 Ф. Аррабаль получает грант на изучение американского театра. Он проводит в Америке полгода и успевает за это время не только объездить страну, но также и посетить Канаду и Кубу. Однако состояние дел в американском театре разочаровывает его, и он возвращается в Европу с четким намерением привнести новое в театральную жизнь.³⁵

В 1960 году Ф. Аррабаль начинает посещать собрания сюрреалистов, организуемые Андре Бретоном. Несмотря на то, что он не в полной мере разделяет идеи сюрреалистов, они несомненно оказали некоторое влияние на складывавшийся стиль драматурга.³⁶

К этому же времени относится появление так называемого «панического движения». «Паническое» искусство стремилось эпатировать публику, и, согласно двойственной природе бога плодородия Пана, в нем сливалось низкое и высокое.³⁷ Первые тексты Ф. Аррабаля, которые можно отнести к «паническим», публикуются в журнале *La Brèche*, издаваемом Бретоном. «Пять панических рассказов» положили начало одноименному движению, в которое вошли так же А. Ходоровски, Р. Топор и О. Оливье.

В дальнейшем идеи «панического движения» вкупе с личными наработками Ф. Аррабаля обрели форму законченного метода под названием «панический церемониал». В его основе выделяют три компонента: «театр жестокости» А.Арто, в котором акт жестокости позволяет выйти из оцепенения обыденности и ярко прочувствовать происходящее, «путаница» С.Дали, то есть стремление систематизировать иррациональное, и понятие «чудесного в повседневном» А.Бретона, возникшее еще в первом Манифесте сюрреалистов в 1924 году.³⁸

³⁵ Donahue T. The theatre of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights. 1980. P. 60

³⁶ Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 96-97

³⁷ Там же, с. 95-96

³⁸ Анищенко М.Г. Влияние концепции А. Бретона «чудесное в повседневном» на визуализацию драматургии Фернандо Аррабаля / тез. конф. «Дар визуального воображения у писателей». М.: ГИТИС, 2015

Некоторые критики отмечают проявляющийся в творчестве Ф. Аррабаля, начиная с этого периода, крен к злоупотреблению изображением эротических сцен, проявлений жестокости и темных сторон человеческой природы.³⁹ Так, если в произведениях раннего периода сцены жестокости не становились самоцелью, хотя и присутствовали, некоторые пьесы этого периода могли быть слишком шокирующими для неподготовленной публики.

Во время отдыха в Мадриде в июле 1967 года Ф. Аррабаль подписал экземпляр книги для поклонника, в своей экстравагантной манере нелестно высказавшись о родной стране. За это в скором времени он был арестован и на некоторое время отправлен в тюрьму. Европейское сообщество разделилось на два лагеря: многие видные деятели искусства, такие как Сэмюэль Беккет, требовали его освобождения, в то время как некоторые представители испанской прессы выступали за ужесточение наказания.⁴⁰

К дальнейшим периодам жизни Фернандо Аррабаля исследователи практически не обращаются. В некоторой степени это связано с нежеланием самого драматурга афишировать происходящее в его жизни. Известно, что и по сей день он продолжает жить в Париже вместе со своей женой и периодически создает новые произведения.

³⁹ Donahue T. The theatre of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights. 1980. P. 78

⁴⁰ Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 92

Выводы к главе 2

Вторая глава была посвящена литературоведческому материалу. В частности, был рассмотрен феномен театра абсурда и основные черты, позволяющие относить к этому направлению целый ряд драматургов с различными творческими подходами. Выделяются основные отличительные черты пьес театра абсурда, такие как их оторванность от реальных времени и пространства, интерес к общечеловеческим темам, комические элементы в общем трагическом повествовании.

Фернандо Аррабаль рассматривается нами как один из ярчайших представителей европейского театра абсурда, выделяются основные вехи его жизни и творчества. Так, отмечается развитие художественного стиля драматурга от ранних произведений, вписывающихся в классические формы театра абсурда, до разработанной теории «панического церемониала» - собственной находки драматурга, вызывающей противоречивые отклики. Наибольшее внимание уделено жизни и творчеству раннего периода, так как пьеса «Пикник», которая становится предметом исследования в 3 главе, относится к раннему творчеству драматурга.

Глава 3. Переводы и постановки произведений Аррабаля в России

3.1 Переводы как первый этап рецепции

Процесс вхождения произведений Ф. Аррабаля в российскую культуру распадается на два этапа. Первый схож с неприятием его творчества в его родной Испании. До 80-х годов XX века произведения Ф. Аррабаля были запрещены франкистским режимом, а сам генерал Франко считал Ф. Аррабаля своим личным врагом. Лишь после перехода Испании к демократии в 80-е ситуация изменилась, а король Испании Хуан Карлос I отметил творческие заслуги писателя Золотой медалью за заслуги в области искусства.⁴¹

В СССР официального запрета не существовало, но фактически существование произведений попросту игнорировалось. Однако нельзя сказать, что произведения Ф. Аррабаля были абсолютно неизвестны на территории страны.

В своей работе «Испанская драма XX века» В.Ю. Силюнас, сосредотачиваясь на представителях более классического испанского театра, лишь вскользь упоминает Ф. Аррабаля для сравнения его творческой манеры с творческим почерком Гарсиа Пинтадо.⁴² Становится очевидным, что имя знакомо некоторым специалистам, однако оно пока еще не представляет для них научный интерес.

Этот факт косвенно подтверждается словами Н.О. Хотинской, переводившей романы Ф. Аррабаля на русский язык. Она отмечала, что некоторые пьесы Ф. Аррабаля попали в ее руки еще в советские времена, что и побудило ее впоследствии взяться за перевод романов.⁴³ Вероятно,

⁴¹ Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 94

⁴² Силюнас, В.Ю. Испанская драма XX века. М., Наука, 1980. С. 254-255

⁴³ "Порок, ложь и прихоть". Франко-испанский прозаик, драматург, художник и кинорежиссер Фернандо Аррабаль [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24200155.html> (дата обращения: 11.10.2017)

первоначальное знакомство также связано с научной сферой деятельности и возможностью читать еще не переведенные произведения в оригинале.

Лишь после перестройки произведения Ф. Аррабаля стали постепенно проникать в российскую культуру. Первым изданным на русском языке переводом стал перевод пьесы «Пикник», выполненный Ш. Мижи. Текст вошел в сборник «Театр парадокса. Пьесы. Перевод», изданный в 1991 году.

В сборнике В. Климова «Бесчеловечный театр», увидевшем свет в 2015 году, была опубликована пьеса «Лабиринт», к сожалению, имя переводчика неизвестно. Вероятно, это был Денис Безносков, ответственный за перевод испаноязычных текстов в сборнике «100 уважительных причин незамедлительно покончить с собой», включающий в себя различные произведения Ролана Топора и Фернандо Аррабаля, в частности, «Лабиринт», «Эротическое зверство» и «Юные варвары сегодняшнего дня».

Также необходимо выделить переводы пьес, встречающиеся только в электронных театральных библиотеках. Это совместная работа Матеоса Мануэля Веги и Константина Мищенко над переводом пьесы «Фандо и Лис», а также перевод пьесы «Архитектор и император Ассирии», выполненный Александром Овсянниковым. Обе пьесы никогда не издавались на бумаге, и, возможно, представляют собой проявление личной инициативы переводчиков.

Примечательной вехой стали переводы Н.О. Хотинской прозаических произведений Ф. Аррабаля. Так, в издательстве «Текст» в 2002 году был издан роман «Красная мадонна», в 2003 году – «Необычайный крестовый поход влюбленного кастрата, или Как лилия в шипах», а в издательстве Эксмо были опубликованы романы «Канатоходец господина Бога» и «Убивца из Зимнего сада» в 2005 и 2006 годах соответственно. Любопытным представляется то, что романы были переведены с французского языка, тогда как все переводы пьес выполнены с испанского.

В целом следует отметить, что, начиная с 90-х годов XX века, произведения Ф. Аррабаля постепенно переводятся на русский язык. На данный момент переведена лишь малая часть пьес и романов, однако уже и это свидетельствует о пробуждающемся интересе к творчеству испанского драматурга.

3.2 Научные работы и статьи

Понятным следствием относительно недавнего обращения российской культуры к фигуре Ф. Аррабаля является небольшое количество научных публикаций о нем. Однако, существующие на данный момент работы стараются достаточно полно раскрыть творческий метод автора и самые яркие произведения, воплотившие его.

В небольшой статье-послесловие Е. Гальцовой к роману «Необычайный крестовый поход влюбленного кастрата», опубликованная вместе с ним в 2003 году, определяются явления российской культуры, знакомство с которыми призвано облегчить восприятие текста Ф. Аррабаля. Так, автор отмечает близость романа к теории карнавальной культуры М.М. Бахтина и наследию обэриутов, и вывод этот применим не только к прозаическим, но и к драматическим произведениям.⁴⁴

Исследовательница французского театра Т.Б. Проскурникова обращается к теме «испанского акцента» в творчестве Ф. Аррабаля, таким образом полемизируя с критиками, причисляющими его всецело ко французскому театру. В статье, опубликованной в 2005 году, автор на примере некоторых центральных пьес драматурга, таких как «Пикник», «Трехколесный велосипед», «Герника», «Кладбище автомобилей», определяет, в какой степени в них проявляются современные Ф. Аррабалью

⁴⁴ Гальцова, Е. Паническое зазеркалье влюбленного кастрата / Необычайный крестовый поход влюбленного кастрата. М.: Текст, 2003. С. 185-189

события истории Испании, а также выделяет некоторые мотивы и идеи (к примеру, противопоставление мира детей и мира взрослых) и способы их выражения.⁴⁵

Подводя итог своим изысканиям, Т.Б. Проскурникова высказывает мысль о том, что специфика творческого метода Ф. Аррабаля и «привязанность его произведений к реальным событиям и проблемам своего времени» привели к тому, что творчество драматурга в значительной степени утратило свою актуальность по прошествии этого времени.⁴⁶ В настоящее время это высказывание представляется весьма спорным. В частности, лишь в пьесе «Герника» и в меньшей степени в пьесах «Два палача» и «И наденут кандалы на цветы» прямо проявляется исторический контекст, в остальных же он либо намеренно скрыт, либо отсутствует полностью. Кроме того, возрастающая популярность произведений автора в наши дни свидетельствует как раз о все большей их актуальности, но никак не наоборот.

Театровед М.Г. Анищенко посвятила Ф. Аррабаля главу в своей монографии «Драма абсурда», увидевшей свет в 2011 году. Автор выделяет основные вехи биографии драматурга, оказывавшие влияние на его творчество в тот или иной период, приводит яркие цитаты из его различных интервью для демонстрации незаурядности личности, а также отмечает основные произведения, признанные во всем мире.

Значительное внимание в главе уделено истокам «панического церемониала»: театру жестокости А. Арто, «теории путаницы» С. Дали и идее «чудесного и повседневного» А. Бретона. М.Г. Анищенко детально рассматривает каждый из этих подходов и то, во что они трансформировались в единой концепции Ф. Аррабаля.⁴⁷

⁴⁵ Проскурникова, Т.Б. Театр Фернандо Аррабаля / Театр абсурда: сборник статей и публикаций. СПб., 2005. С. 119-137

⁴⁶ Там же, с. 137

⁴⁷ Анищенко, М.Г. Драма абсурда. М., ГИТИС, 2011. С. 96-105

Примечательным представляется то, что, в отличие от классика абсурдистской критики М. Эсслина, делившего драматургов данного направления на условные две волны и причислявшего Ф. Аррабаля ко второй, М.Г. Анищенко ставит его в один ряд с такими выдающимися представителями театра абсурда как Сэмюэль Беккет, Эжен Ионеско и Артюр Адамов, уделяя им равное место в своей работе.

3.3 Театральные постановки

Первым драматическим произведением Ф. Аррабаля, поставленным на отечественной сцене, стала пьеса-миниатюра «Молитва», впервые поставленная в 1993 году. Здесь необходимо заметить, что какие-либо сведения о публикации данной пьесы на территории России отсутствуют, однако имеются свидетельства состоявшейся постановки. Московский театр-студия «Человек» под руководством Людмилы Рошкован, попытался реализовать замыслы автора, однако постановке, по словам театрального критика Ларисы Юсиповой, не хватило цельности, способной воплотить заложенную в произведении метафору.⁴⁸

Спустя более чем десятилетие, в 2004 году, режиссер возвращается к литературному наследию Ф. Аррабаля и берется за постановки одной из самых популярных его пьес, «Фандо и Лис». Спектакль ставился театром в период с 2005 по 2014 год.⁴⁹ Довольно верно выделяя основную идею оригинальной пьесы, Маргарита Паймакова в своей критической статье отмечает «странное ощущение», оставляемое спектаклем, во многом вызванное непосредственно актерской игрой.⁵⁰

⁴⁸ Новый спектакль студии "Человек". Газета Коммерсантъ. [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/65496> (дата обращения: 05.12.2017)

⁴⁹ Фандо и Лис – Информация о спектакле – Театральная афиша [Электронный ресурс] URL: <http://www.teatr.ru/th/perf-info.asp?perf=10392> (дата обращения: 21.11.2017)

⁵⁰ «Фандо и Лис» на сцене театра-студии «Человек» [Электронный ресурс] URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1118/> (дата обращения: 05.12.2017)

Так же в 2004 году в театре «Эрмитаж» прошла премьера спектакля «Письмо любви» по одноименной пьесе. Сам Ф. Аррабаль побывал на премьере спектакля и мероприятиях, связанных с ней.⁵¹ По словам драматурга, пьеса стала для него попыткой примирения с матерью после событий далекого прошлого, попыткой признания того, что вина в произошедшей в семье трагедии лежит не на матери, а на самой истории.⁵² Однако, так же, как и в случае с «Молитвой», никаких публикаций пьесы в России обнаружено не было.

В 2007 году состоялась премьера второй российской постановки пьесы «Фандо и Лис».⁵³ Спектакль был поставлен петербургским театром «ОсобняК», в нем текст оригинальной пьесы переплетен с тибетской «Книгой мертвых», превращая трагическую историю о жизни и любви в обобщенную метафору жизни и духовного пути.⁵⁴

Третьей, и самой новой постановкой «Фандо и Лис» является спектакль петербургского театра «Мастерская», идущий на его сцене с 2011 года. Спектакль получил Гран-при XVIII Международного театрального фестиваля «Истрополитана» в Братиславе и был высоко оценен в критической статье Е. Омецинской⁵⁵, в то время как рецензент Д. Циликин отмечает интерес зрителей к пьесе, поставленной по «сложному материалу».⁵⁶

Однако, самым популярным произведением Ф. Аррабаля на подмостках российских театров стала его дебютная пьеса «Пикник». Первой его версией стал аудиоспектакль 1996 года, поставленный на Радио России А.

⁵¹ Спектакль "Письмо любви" - исповедь Фернандо Аррабаля [Электронный ресурс] URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/63937/ (дата обращения: 10.12.2017)

⁵² Фернандо Аррабаль – Интервью – Эхо Москвы, 19.04.2004 [Электронный ресурс] URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/25430/> (дата обращения: 11.10.2017)

⁵³ Театр «ОсобняК» - 2007 – «Фандо и Лис» [Электронный ресурс] URL: <http://osobnyak.ru/index.php/khronika/88-2007-fando-i-lis> (дата обращения: 18.12.2017)

⁵⁴ По направлению к Тару. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/48/premieres-48/ponapravleniyu-ktaru/> (дата обращения: 02.05.2018)

⁵⁵ Скованные одной цепью. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/skovannye-odnoj-seryu/> (дата обращения: 02.05.2018)

⁵⁶ Новая демократия. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/novaya-demokratiya/> (дата обращения: 02.05.2018)

Пономаревым. Несмотря на отсутствие визуальной части, его можно считать полноценной постановкой.⁵⁷

Студенческому театру «Miracle» принадлежит вторая постановка «Пикника», датированная 2009 годом. Отличительной особенностью спектакля является то, что поставлен он на французском языке.⁵⁸ Театр был приглашен обществом «Круг друзей: Хаген – Смоленск» в Германию, где представил три постановки, среди которых был и спектакль «Пикник», исключительно положительно воспринятый немецкой публикой.⁵⁹

Выпускник Самарской государственной академии культуры и искусств режиссер В. Трегубов в 2014 году поставил «Пикник» в качестве своей выпускной работы.

Борисоглебский драматический театр им. Н. Г. Чернышевского представил премьеру спектакля «Пикник» 17 января 2015 года.⁶⁰ Режиссер-постановщик спектакля Ирина Суханова определяет жанр как трагифарс.⁶¹

В том же году в Саратовском молодежном экспериментальном театре «На грани» состоялась премьера спектакля «Пикник». За спектакль театр получил звание лауреата 1 степени в номинации «Любительский театр» 3 Международного молодежного фестиваля театров малых форм Театромагия.⁶²

Самая доступная петербургскому зрителю постановка пьесы «Пикник» на подмостках российских театров принадлежит петербургской театральной компании «Открытое пространство». Спектакль, находящийся в репертуаре

⁵⁷ Аррабаль Фернандо - Пикник (спект. пост. А. Пономарёв в рол. З. Гердт). Старое радио. [Электронный ресурс] URL: <http://www.staroeradio.ru/audio/12233> (дата обращения: 19.11.2017)

⁵⁸ Пикник на грани абсурда. Сайт Марии Мироновой [Электронный ресурс] URL: <http://writer67.ru/piknik-na-grani-absurda.html> (дата обращения: 20.04.2018)

⁵⁹ Смоленские чудеса в Германии. МК – Смоленск. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gorodnews.ru/mk/item.php?id=1121> (дата обращения: 16.12.2017)

⁶⁰ В драмтеатре им. Н.Г. Чернышевского состоится премьера спектакля «Пикник». РИА Глас-Медиа. [Электронный ресурс] URL: <http://ria-glas.ru/2015/01/15/в-драмтеатре-им-н-г-чернышевского-сост/> (дата обращения: 15.11.2017)

⁶¹ Борисоглебский драматический театр им. Н. Г. Чернышевского. «Пикник». [Электронный ресурс] URL: <http://dram-teatr.vrn.muzkult.ru/show10/> (дата обращения: 15.11.2017)

⁶² СГИК – Театромагия. [Электронный ресурс] URL: http://www.smgaki.ru/inst_isihk/199.html (дата обращения: 11.12.2017)

театра с 2016 года, отмечен двумя специальными призами премии «Золотой софит».⁶³

Другой петербургской постановкой «Пикника» стал преддипломный спектакль Александра Насенкова, премьера которого состоялась 16 июня 2016 года на сцене Театра юного зрителя. Впоследствии в течение сезона спектакль ставился на подмостках Социально-художественного театра им. Л. Грачевой.

Также в 2016 году сочинский камерный театр «Замок на песке» представил свою версию «Пикника». Поставленный французским режиссером Брахимом Бархати спектакль привлек внимание организаторов театрального фестиваля в Алжире, готовых оплатить все расходы труппы, кроме перелета. Однако, в связи со сложной материальной ситуацией театру пришлось отказаться от этой возможности.⁶⁴

Незаурядная постановка была представлена в 2017 году Томским кукольным театром «Скоморох». Оригинальная версия «Пикника» привлекла к себе внимание, став финалистом Российской национальной театральной премии «Золотая маска» в четырех номинациях⁶⁵, а в апреле 2018 года взял высшую награду в номинации «За лучшую работу актера в театре кукол».⁶⁶

Самая современная постановка «Пикника» появилась летом 2017 года в Барнауле. Выпускники 4 режиссерского курса Алтайского государственного института культуры Владимир Кулигин и Анастасия Воскобойник поставили пьесу в качестве своего дипломного спектакля.

⁶³ В Петербурге вручили театральную премию "Золотой софит": фото и лауреаты. Новости – С.Петербург, Metro. [Электронный ресурс] URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/v-peterburge-vruchili-teatralnyu-premiyu-zolotoy-sofit-foto-i-laureaty-1202264/> (дата обращения: 07.10.2017)

⁶⁴ Сочинский театр "Замок на песке" пригласили на фестиваль в Алжир. Макс Портал. [Электронный ресурс] URL: <http://maks-portal.ru/kultura/video/sochinskiy-teatr-zamok-na-peske-priglasili-na-festival-v-alzhir> (дата обращения: 29.03.2018)

⁶⁵ Спектакль-абсурд томского "Скомороха" стал финалистом "Золотой маски" – РИА Томск. [Электронный ресурс] URL: <https://www.riatomsk.ru/article/20171103/spektaklj-absurd-tomskogo-skomoroha-stal-finalistom-zolotoj-maski/> (дата обращения: 18.01.2018)

⁶⁶ Томский «Скоморох» взял «Золотую маску» – Новости – Агентство ТВ-2. [Электронный ресурс] URL: <http://tv2.today/News/Tomskiy-skomoroh-vzyl-zolotuyu-masku> (дата обращения: 11.05.2018)

Таким образом, мы наблюдаем возрастающий с каждым годом интерес российских режиссеров к драматургии Ф. Аррабаля. Примечательным является также то, что многие постановки отмечены различными премиями, а следовательно, вызывают живой отклик и интерес. Нельзя не отметить тот факт, что, если в первые годы освоения творчества Ф. Аррабаля в России, режиссеры обращались к разным пьесам драматурга, то в последние годы прочие произведения практически полностью уступили место различным вариациям пьесы «Пикник».

3.4. Пьеса «Пикник» как центральный элемент процесса рецепции творчества Ф. Аррабаля в России

3.4.1 Анализ пьесы

Даже беглый взгляд на данные, собранные нами в предыдущем разделе, позволяет оценить, насколько пьеса «Пикник» преобладает над остальными произведениями Ф. Аррабаля в российском культурном пространстве. Именно поэтому нам представляется необходимым подробнее рассмотреть как саму пьесу, так и существующие в российской культуре варианты ее рецепции.

«Пикник» - дебютная пьеса Фернандо Аррабаля, написанная в 1949 году и опубликованная в 1952 году, еще до отъезда драматурга в Париж. Пьесу принято считать дебютным произведением Ф. Аррабаля, так как она является самым ранним произведением из изданных. Однако ряд пьес, не увидевших свет, был написан ранее и стал своеобразной подготовкой к написанию последующих произведений. Более того, хотя первая версия «Пикника» была написана в 1952 году, итоговый (и значительно отличающийся от первоначального) вариант был опубликован в 1958 году, уже после «Трехколесного велосипеда».⁶⁷

⁶⁷ Berenguer A. Presentacion y analisis de Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 58

Четвертый вариант пьесы, ставший основным, был впервые опубликован на французском языке. Перевод подготовила Люс Моро, впоследствии ставшая женой Фернандо и постоянной переводчицей его произведений.⁶⁸

Сравнительный анализ разных вариантов пьесы демонстрирует развитие художественных принципов драматурга. В каждой новой редакции текста проявляется его стремление придать изображаемым событиям меньшую реалистичность (что шло вразрез с тенденциями испанской литературы послевоенного времени, в которой господствовали тременизм, а позже объективный реализм), тяга к упрощению сцен и диалогов, что, впрочем, не сказывалось на их смысловой наполненности.

Еще одним важным художественным приемом стало полное лишение текста каких-либо реалий, будь то даты, географические наименования или имена военных деятелей. Пьеса словно находится вне исторического контекста. Ни текущая война, ни войны прошлых лет, на которые ссылается сеньор Тепан, не имеют никаких четких обозначений, позволяющих соотнести их с какими-либо реальными событиями. Остается неясным так же то, какие стороны участвуют в этом военном конфликте.

Среди некоторых исследователей бытует мнение о том, что толчком к написанию пьесы послужило начало Корейской войны. Несмотря на возможную справедливость этого суждения, такая мотивировка представляется неполной. Несмотря на отсутствие прямых доказательств, Гражданская война в Испании представляется основным импульсом написания пьесы как военный конфликт, не только произошедший в родной стране писателя, но и прямо затронувший его семью. Так же можно предположить, что речь идет о Гражданской войне, исходя из того, что

⁶⁸ Анищенко М.Г. Драма абсурда. М, ГИТИС, 2011. С. 61

представители разных лагерей не испытывают каких-либо языковых сложностей в общении друг с другом, и уклад их жизней весьма похож.

Так или иначе, автор сознательно избегает конкретизации, поэтому пьеса в первую очередь трактуется как высказывание против войны как явления. Согласно мнению А. Беренгера, война здесь также может быть рассмотрена как частный случай разрыва между доминирующей системой и персонажами. по тем или иным причинам в нее не вписывающимися, что опять же коррелирует с состоянием испанского общества после Гражданской войны.⁶⁹

Пьеса одноактная, с малым количеством действующих лиц. Всего на сцене присутствуют четыре главных персонажа (Сапо, Сепо, сеньор и сеньора Тепан) и два второстепенных (первый и второй санитары). В первых трех версиях пьесы, однако, второстепенные персонажи отсутствовали, как и связанные с ними сюжетные ходы.⁷⁰

Сапо и Сепо – солдаты враждующих армий, однако, они очень похожи. Отличают их мелочи: так, например, они были призваны в схожих ситуациях, но Сапо в момент прихода рекрутов чинил машину, а Сепо - утюг. На войне Сапо носит серую форму, а Сепо – зеленую, Сапо, убив неприятеля, читает по его душу «Отче наш», а Сепо – «Аве Мария», в свободное время Сапо вяжет свитер, а Сепо делает тряпичные цветы.

Куда важнее то, что они схожи в фундаментальных вещах. Они оба не знают, за что сражаются, где неприятель и в какую сторону по нему стрелять. Их объединяет непонимание происходящего, страх, ощущение одиночества. В сущности, они оба – жертвы воли извне, нарушившей их привычный уклад жизни и бросивших на бессмысленную войну. Они словно братья, неслучайно

⁶⁹ Berenguer A. Presentacion y analisis de Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto. / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 56

⁷⁰ Ibid p. 59

даже их имена отличаются всего одной буквой. Примечательно, что итоговым вариантом названия пьесы является «Pic-Nic», где написание половин слова так же различается одной буквой.

Вся пьеса построена на диалогах, однако открывает ее монолог Сапо (строго говоря, являющийся диалогом, в котором реплики собеседника нам не слышны). В этом монологе обозначаются три ключевых черты персонажа: его фактическое положение на войне, его неосведомленность в своей функции и его одиночество. По ходу развития действия раскрывается каждый из обозначенных пунктов.⁷¹

Сеньор и сеньора Тепан – вторая ключевая пара персонажей. Уже в самом их именовании исследователи усматривают косвенное доказательство связи «Пикника» с событиями испанской Гражданской войны. Так, фамилия матери Фернандо – Теран, и отличие ее от фамилии персонажей снова заключается в одной букве (более того, написание латинских букв *t* и *p* представляется весьма схожим).

Исходя из количества реплик, как произнесенных персонажем, так и обращенных к нему, именно сеньор Тепан, а не Сапо, может быть выделен главным персонажем пьесы. В частности, он имеет сильное влияние на всех персонажей, неслучайно все его императивные высказывания тут же выполняются ими.

Также важным мотивом, регулярно находящим свое проявление в тексте пьесы, является противопоставление текущей войне войны из героического прошлого сеньора Тепана.⁷² Так, сеньор Тепан оказывается единственным из присутствующих, кто хотя бы примерно понимает, что на самом деле из себя

⁷¹ Pulido Tirado G. El diálogo en el marco de la teoría dramática de Fernando Arrabal: el caso de "Pic-Nic" // Escritores españoles exiliados en Francia, Agustín Gomez-Arcos : actas del Coloquio celebrado en Almería. 1990, P. 89-90

⁷² Berenguer A. Presentacion y analisis de Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 75

представляет война, и это понимание он старается внушить сыну. Более того, он даже проявляет готовность отправиться воевать за свой счет, опять же проявляя свою осведомленность в этом деле. Также интересным представляется тот факт, что во времена «разнообразных, цветных» войн сеньора Тепана цвета форм солдат воинствующих армий действительно различались (голубой и зеленый), в то время как формы Сапо и Сепо близки по цвету (серая и зеленая соответственно).

Несмотря на то, что четверка персонажей, казалось бы, распадается на две группы согласно возрасту, на самом деле деление персонажей на «поколения» оказывается весьма условным. Все они, даже родители, в сущности – дети, не осознающие серьезность происходящего. Камешки в ботинках кажутся им жесточайшим проявлением ужасов войны, им кажется, что ее с легкостью можно остановить, договорившись со сторонами и выдав желанные знаки отличия генералам. Находясь в собственном мирке, они не осознают в полной мере реальный мир, что приводит к трагическому финалу.

Некоторые исследователи, такие как Т. Донахью, отмечают, что для ранних произведений Аррабаля характерны персонажи, которых можно обозначить как «взрослые дети». Будучи формально взрослыми, они продолжают жить в собственном воображаемом мире и отказываются принимать окружающую их жестокую реальность. Кроме того, именно эта черта помогает им не отчаиваться, находясь в затруднительных положениях, и веселиться до последнего. Как мы видим, все эти положения вполне применимы к «Пикнику».⁷³

Четверке главных персонажей резко противопоставлены второстепенные. Они служат связующим звеном между системой, установившейся в реальном мире и персонажами. из этой системы выпавшими. Сами санитары, в отличии от, к примеру, солдат, не находящихся

⁷³ Donahue T. The theatre of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights. 1980. P. 7-9

себе места на войне и не понимающих своих функций на ней, четко осознают свою позицию и то, что от них требуется. К своему делу они подходят даже с избыточным рвением, так, факт того, что бомбардировка прошла бесследно для четверки персонажей, вызывает у них не радость или облегчение (ведь, в сущности, задача медперсонала на войне – спасение жизней), а досаду и расстройство от того, что им снова не удалось выполнить приказ.

Впрочем, такой странной реакции можно найти объяснение, если глубже рассмотреть функцию персонажей. Смерть играет особую роль в театре абсурда, здесь же она получает свое олицетворение. Поэтому санитары, пришедшие после первой бомбардировки в ожидании «добычи», уходят ни с чем, но все-таки дожидаются своего часа в конце пьесы. Встроенные в систему реального мира, они ясно дают понять, что смерть – единственный выход для персонажей, не включенных в эту систему.

Звонок в конце – еще одна связующая с реальностью ниточка и тревожный сигнал. А. Берренгер задается вопросом: что было бы, если бы персонажи ответили на звонок? Возможно, они были бы предупреждены о скорой бомбардировке и смогли бы спастись.⁷⁴ Но на вопрос, возможно ли в действительности спасение, ответ все же представляется отрицательным.

3.4.2. Сравнение оригинала с переводом

В связи с тем, что существует всего лишь один перевод «Пикника» на русский язык, и именно он лег в основу множества постановок, представляется необходимым удостовериться в том, что он не содержит серьезных искажений, способных повлиять на дальнейшие продукты рецепции.

Перевод пьесы «Пикник» на русский язык был выполнен в 1996 году Ш.Мижи и по сей день остается единственным переводом этой пьесы. Именно

⁷⁴ Berenguer A. Presentacion y analisis de Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 65

он используется во многочисленных постановках и обработках пьесы. Однако он обладает рядом недочетов, выявляемых при сопоставлении текста перевода с текстом оригинала.

- В начальной внешней ремарке, обрисовывающей декорации, добавлено упоминание мешков и проволочного заграждения, отсутствующее в оригинале. Однако эта переводческая вольность часто используется режиссерами театральных постановок

- *Menudo se va a poner*⁷⁵ -> *Он вам устроит*⁷⁶. *Ponerse menudo* – разозлиться, рассвирепеть, здесь акцент смещается с эмоциональной вспышки на ее проявление.

- *SR. TEPÁN. – Pero, ¿es que no te han enseñado las ordenanzas?*
*ZAPO. – Sí.*⁷⁷

Сеньор Тепан. А вы устав изучали?
*Сапо. Да.*⁷⁸

В оригинальном тексте Сепо отрицает факт изучения устава, что добавляет дополнительную абсурдную деталь в повествование, однако в переводе же устав все же изучался.

- “*aire fiero*⁷⁹” – «свирепый, жестокий» вид Сапо, позирующего перед фотокамерой, превратился в переводе в «бравый», что лишает образ несколько негативных коннотаций.

⁷⁵ Arrabal F. Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 130

⁷⁶ Аррабаль Ф. Пикник // Театр парадокса. / сост. И.Б. Дюшен. М.: Искусство, 1991. С. 215

⁷⁷ Arrabal F. Op.cit. P. 138

⁷⁸ Аррабаль Ф. Указ.соч. С. 217

⁷⁹ Arrabal F. Op. cit. P. 140

- Реплика «*Sí, una nuestra quedará también muy bien*⁸⁰» полностью опущена. Впрочем, это не сказывается на передаче смысла, так как в контексте выражает лишь согласие с предыдущей репликой: так сеньор Тепан соглашается с женой о необходимости сделать совместную фотографию рядом с пленным.

В целом же, перевод выполнен достойно, немногочисленные расхождения с текстом оригинала в большинстве случаев вписываются в категории переводческих трансформаций. Единственное серьезное изменение, полностью искажающее смысл оригинальной фразы и идущее вразрез с вероятным замыслом автора (пункт 2), в целом все же не влияет на ход повествования

3.4.3. Анализ театральных постановок «Пикника»

От общих рассуждений о пьесе мы считаем необходимым перейти к анализу таких форм ее присутствия в российской культуре, как театральные постановки. Каждый спектакль рассматривается нами как частный случай креативной рецепции, ведь, несмотря на то, что в основе всех постановок лежит один и тот же текст, он претерпевает различные трансформации в каждом отдельном случае. Трансформации эти, однако, могут быть подчинены некоторым общим тенденциям, которые нам и предстоит выделить.

В каждом конкретном случае особый интерес представляет актуализация «пустых мест», которыми ввиду своей лаконичности изобилует пьеса. Разумеется, решения в каждом случае конкретизации напрямую зависят

⁸⁰ Arrabal F. Op. cit. P. 141

от личного восприятия текста режиссером-постановщиком, но порой они могут быть детерминированы культурно.

Нам не удалось охватить все постановки «Пикника» в российских театрах, что связано с отсутствием в некоторых случаях каких-либо записей, доступных исследователю. Рассматриваемые в этой главе далее материалы были получены тремя способами: часть аудио- и видеоматериалов найдена в открытом доступе, часть предоставлена по запросу режиссерами постановок и используется в работе с их согласия, а спектакль театральной компании «Открытое пространство» был дважды посещен автором работы.

3.4.3.1 Аудиоспектакль, Радио Россия, 1996 г

Первым спектаклем по мотивам «Пикника» в России стал аудиоспектакль, Специфика жанра аудиоспектакля накладывает отпечаток на используемые средства, полностью лишая режиссера-постановщика возможности использовать визуальные

Экспозиция представлена заглавной мелодией, за которой слышны выстрелы, взрывы и гул самолетов. Музыкальная тема проходит контрапунктом в спектакле: так, именно эту пьесу ставит сеньора Тепан на проигрывателе и под нее же герои танцуют пасодобль в финале спектакля.

Сапо с самого начала выглядит достаточно бодрым, уверенным и оптимистичным персонажем, насколько об этом можно судить по голосу. Главной чертой семьи Тепан можно назвать человечность. По тому, как они взаимодействуют с другими героями они относятся к "сеньору пленному" и санитарам прежде всего не как к безликим. исполнителям их функций, а как к людям. К слову, роль санитаров в спектакле исполняют мужчины, что соответствует оригиналу, но несколько противоречит более поздним тенденциям в постановках пьесы.

Специфичной чертой спектакля, являющейся прямым следствием его особенной формы, является эксплицитность. Ремарки проговариваются героями в ходе диалога, множество добавочных реплик призваны создать эффект движения, помогая слушателю дорисовать изображение. Не слышный, согласно ремаркам, диалог супругов Тепан во время бомбардировки так же дан нам в полной мере.

В целом, за исключением вынужденных добавлений, описанных выше, оригинальная пьеса предстает в этом аудиоспектакле в неизменном виде. Так, эта постановка важна в первую очередь потому, что она позволила большому числу слушателей ознакомиться с ранее не известным текстом.

3.4.3.2 СГАКИ (Самара, 2014 год)

Основной музыкальной темой спектакля, обрамляющей его и звучащей в некоторых эпизодах по ходу действия, является композиция «Corazón contento» испанской певицы Марисоль. Так, уже с самого начала происходит спецификация истории, лишение ее некоторой доли универсальности, она начинает ощущаться как исключительно испанская, хотя сама пьеса избегает подобной конкретизации.

Истоки этого стремления можно усмотреть в плотно укоренившемся в российской культуре стереотипе об Испании, а именно так называемой «желтой легенде». В частности, некоторые авторы, такие как Е.В. Астахова, С. Кучерявых, анализируют внешние факторы, повлиявшие на их становление. Говоря о стереотипных образах Испании, исследователи отмечают две тенденции в ее изображении – так называемые «черную» и «желтую» легенды. «Черная легенда» - легенда времен могущества испанской империи, которой пользовались геополитические соперники Испании, отмечая, в частности ее агрессивную внешнюю политику и инквизицию. «Желтая легенда» - легенда об Испании романтической, экзотической. Она зародилась в XIX веке во

многим благодаря литературе. «Желтая легенда» оказалась весьма стойкой и до сих пор является сильнейшим стереотипом восприятия Испании.⁸¹

Необходимо заметить, что режиссер использует два «уровня» сцены: в роли верхнего яруса выступает проецированное видеоизображение, где неизвестный герой (предположительно, метафорически изображающий войну) словно кидает снаряды на нижний ярус сцены.

Чета Тепан появляется со стороны партера, раздвигая таким образом границы сценического действия. Нужно отметить, что эти персонажи изображены гораздо ярче оригинальных, им присуща чрезмерная страстность и экспрессивность, в чем, видимо, сказывается стереотипное восприятие испанцев. Особенно ярко эта экспрессивность проявляется на контрасте с Сапо, несколько отстраненным и холодным.

Хореография играет ключевую роль в спектакле. В частности, Сепо присоединяется к уже присутствующим на сцене персонажам в танце. В своеобразном танце, имитирующем корриду (что снова, безусловно, связано с бытующими стереотипами о испанцах) происходит столкновение Сапо и Сепо. Танцуя под зонтиком, чета Тепан укрывается от снарядов во время бомбардировки.

Появление санитаров – один из ключевых моментов пьесы – решено здесь весьма драматично. Жуткие образы девушек-санитарок словно олицетворяют Смерть, и с этой точки зрения эпизод, в котором санитарки тянут лежащих на тележке и сопротивляющихся этому Сапо и Сепо к себе можно расценить как метафору войны.

⁸¹ См. об этом Кучерявых В.С. К вопросу об истории формирования образа Испании / Вестник МГУУ правительства Москвы. М., 2014. № 2. С. 42-46

3.4.3.3 Камерный театр «Замок на песке» (Сочи, 2016 год)

В данном спектакле очень большое внимание уделено звуковым и световым эффектам. Так, занавес открывается под звуки сирены и представляет взгляду зрителей сцену, залитую красным светом. Сменяющие друг друга вспышки красного и белого озаряю сцену бомбардировки.

Сапо с первых минут спектакля представлен более активным молодым человеком, чем его литературный прототип. Сцена встречи Сапо с четой Тепан обыграна в комическом ключе: сначала Сапо принимает голос обращающегося к нему отца за голос капитана. К слову, капитан и иные вышестоящие лица военной иерархии – особенный мотив спектакля. Любое цитирование их слов или пародия происходят на повышенных тонах.

С одной стороны, большое количество действий и передвижений по сцене, дополнительных реплик и междометий придает происходящему живости, но, с другой стороны, все это сильно замедляет развитие действия. Вероятно, стремление сделать пьесу (не страдающую, впрочем, от излишней строгости) живее связано с попыткой сделать ее менее похожей на классические пьесы театра абсурда, менее отрешенной и более приближенной и понятной среднестатистическому зрителю. Однако это работает и в обратную сторону, внося дополнительный сумбур в происходящее на сцене.

Интересным режиссерским решением представляются внесенные изменения в текст некоторых сцен. Так, сеньора Тепан рассказывает Сапо о некой девушке по имени Каролина, которая вышла замуж, но готова развестись к возвращению Сапо с войны (любопытна наивно-юмористическая ремарка Сапо «Она у меня верная!»), о людях, расспрашивающих о военных приключениях Сапо, о некой истории с ослом. Вслед за этим сеньор Тепан начинает расспрашивать сына о войне, и этот разговор резко контрастирует с рассказами о мирной жизни. Прием повторяется и позднее, когда к семейству

присоединяется Сепо, но на этот раз разговоры ближе к теме войны: сеньора Тепан рассказывает о соседке, сына которой призывают в армию.

Как и в оригинальном тексте, санитаров здесь двое, однако это мужчина и женщина. Они активно принимают участие в действии, пытаясь скрутить одного из солдат. Впоследствии их проводят в зал, сокращая дистанцию между зрителем и сценическим действием. В этой постановке роль санитаров как посланников смерти также активно подчеркивается. В частности, Сапо прощается с ними со словами «До скорой встречи!», действительно предвещая драматичную развязку.

Изображение мирной жизни за пределами фронта становится доминантой и последних сцен. Так, в конце спектакля особенное место занимает рассказ четы Тепан о выезде на природу в прошлое воскресенье, а после рассказа Сепо о его призыве в армию, сеньора Тепан угощает его сливками, по которым он так скучает на войне.

Герои танцуют пасодобль под композицию на немецком языке. Этот неожиданный ход невольно вызывает у зрителей ассоциации с мировыми войнами прошлого века. Бомбардировка на этот раз сопровождается не только световыми эффектами, но и падением декораций, а от выстрелов гибнут не только отдыхающие герои, но и санитары, вернувшиеся за своей долгожданной добычей.

3.4.3.4. Театральная компания «Открытое пространство» (Петербург, 2016 год)

Как и в самарском спектакле, в постановке задействован верхний ярус сцены. Оттуда начинается бомбардировка, которую развязывает девушка в черном, вероятно, символизирующая войну.

Деревянные лошади-качалки – важный элемент сценографии спектакля. Являясь практически единственными декорациями, они выполняют сразу несколько функций. Во-первых, образуется в некотором роде полемика с сеньором Тепаном и его постоянными воспоминаниями о лошадях, участвующих в военных действиях. Во времена прошлых войн, лошади были настоящими, но в абсурдной войне его сына задействованы такие же абсурдные и неподходящие лошади. Во-вторых, игрушечные лошади подчеркивают «детскость» Сапо, его неуместность на войне и неспособность всерьез понимать и принимать ее необходимость.

Ребячество Сапо выражается во многих деталях. Он обиженно отворачивается, по указке матери читает стихотворение на радость отцу, пускается бежать по сцене, как бы играя в догонялки. Но примечательно то, что он ведет себя по-детски и до прихода родителей, рядом с которыми можно легко почувствовать себя ребенком: так, из подручных средств он мастерит птичку, с которой играет до появления четы Тепан. В некотором роде сеньор и сеньора Тепан поддерживают ребяческое настроение Сапо: например, разные тосты за разные человеческие качества здесь хореографически обыграны. А в финальной части спектакля Сапо и Сепо в форме игры показывают развитие военного искусства, изображая из себя то дикарей, то воинов с оружием.

Место двух санитаров-мужчин здесь занимает девушка, своим вызывающим поведением вносящая дополнительные нотки в отношения между героями. Любопытным представляется и факт того, что санитарку и безымянную женщину со снарядами играет одна актриса, так явно выражается роль санитарки в качестве звена, связующего героев со смертью.

Самой примечательной особенностью спектакля, идущей вразрез с оригинальным текстом, является финал. Сцена последней бомбардировки и гибели персонажей отсутствует, вместо этого спектакль заканчивается

танцевальным и музыкальным номерами. Однако, несмотря на то, что в последней сцене герои не гибнут, вопрос развязки все же остается открытым – девушка-смерть танцует пасодобль вместе с ними, наблюдая за происходящим сверху.

3.4.3.5 Социально-художественный театр (Санкт-Петербург, 2016 год)

Для этого спектакля, как и для самарской постановки, характерно построение, во многом основанное на стереотипах о культуре Испании. Чета Тепан появляется на сцене под фламенко, и часто их реплики сопровождаются танцевальными движениями. Образ сеньора Тепан также несет в себе черты стереотипного испанского мужчины-танцора: пышные усы, лакированные волосы, пиджак.

Накрывая стол, Сеньор Тепан использует плед как мулету – красную тряпку торeadора, на которую Сапо бросается как бык. Здесь, однако, следует заметить, что цветовой стереотип красного цвета не использован в спектакле: и плед, и одежда четы Тепан белого цвета. Мотив корриды снова ярко проявляется в конце, когда, вместо пасодобля, герои принимаются разыгрывать поединок, на этот раз в роли быка выступает Сепо.

Перед тем как сесть за «стол», члены семейства проводят некоторое время в молчаливой молитве. Когда завязывается разговор о войне, Сапо, до этого момента спокойный и радостный, вдруг становится в стойку и начинает отвечать строевым голосом – неуместность этого ярко выделяет неуместность нахождения самого Сапо на этой бессмысленной войне.

Не удовлетворившись ответом сына, сеньор Тепан призывает его быть смелее, после чего сеньора Тепан ставит музыку. Выбор композиции тоже интересен – это национальный гимн Испании. Музыка приободряет героев, в тот же миг принимающих комично-героические позы и не замечающих

приближение солдата вражеской армии. Впоследствии прием повторяется после схожего разговора с Сепо.

«Поимка» Сепо – еще одна откровенно комическая сцена спектакля, причем для усиления эффекта в нее были добавлены некоторые элементы: так, сеньора Тепан оглушает Сепо ударом по голове, а Сапо связывает его тоненькой ниточкой. Как и в другой петербургской постановке, захват пленного запечатлен на настоящий фотоаппарат моментальной печати,

Вместо двух санитаров на сцене появляется один, изображающий человека с раздвоением личности. Санитар показан как одновременно запуганный и озлобленный человек, и «переключение» между этими чертами наглядно демонстрируется сменой положения героя относительно носилок.

В этом спектакле также прослеживается желание сделать концовку более эксплицитной. Так, Сепо, рассказывая о том, что сделанные своими руками тряпичные цветы он подносит погибшим, раздает цветы семейству Тепан, члены которого, впрочем, радостно принимают подарки. В дальнейшем они разбрасывают их по сцене, как бы отмечая будущее место гибели.

Детская натура персонажей проявляется после предложения сеньора Тепана остановить войну. Взмолнованные этой идеей, Сапо и Сепо начинают шуточную драку, используя мешки как подушки.

3.4.3.6 АГИК (Барнаул, 2017 год)

Доминантой декораций становится колючая проволока, как будто не дающая Сапо убежать с его высоты. Он словно приговорен к пребыванию там. В целом, жизни Сапо на войне в начале спектакля уделяется значительная часть времени. Наглядно показаны его привычки, лишь вскользь упоминаемые в тексте: стрельба «вслепую», вязание в перерывах между боями. Тремор,

охватывающий Сапо после боя, демонстрирует его полную неготовность к боевым действиям, то, как сильно он переживает из-за войны.

Самым ярким изменением, внесенным режиссерами, является добавление нового персонажа – генерала. Впервые он появляется на сцене, скрывая свое лицо за маской из красного воздушного шара. После того, как генерал сдувает шар, начинается бомбардировка, в которой роль бомб выполняют маленькие сдутые шарики (в этом случае уничтожение большого шара можно трактовать как начало войны, которую развязывают высшие чины).

Генерал в спектакле представляет из себя зловещий образ человека, ищущего в войне личную выгоду. Начало бомбардировок и последующую гибель персонажей он сопровождает смехом. Все разговоры с ним, обозначенные и цитируемые в оригинальном тексте, здесь разыгрываются, причем реплики генерала часто неразборчивы и выражают его абсолютное нежелание коммуницировать с персонажами и прислушиваться к ним.

Принципиально важным для понимания функции нового персонажа является финал пьесы. Полушуточное предположение о том, что настраивать воюющие стороны друг против друга мог один человек, здесь сменяется уверенностью, так как он снова появляется на сцене. В финальной сцене к бомбардировке снова прикладывает руку генерал. Он снова по очереди лопают воздушные шары и так же по очереди умирают герои пьесы. Однако, оглядев поле боя и осознав свою причастность к произошедшему, генерал приходит в ужас и замертво падает. Однако после возвращения санитаров четверка главных героев протягивает из завалов бумажных птиц и вскоре поднимается вслед за ними. Любопытно, что генерал, развязавший войну, остается единственным не воскресшим персонажем. Так метафорически обыгрывается окончание войны и начало новой, мирной жизни, однако именно это идет вразрез с традициями театра абсурда.

Воздерживаясь от конкретизации, режиссеры все же позволяют себе добавить деталь, позволяющую зрителям понять, о каких событиях идет речь в пьесе. Так, один раз за все время спектакля генерал называется генералом Франко.

Цветы – значимый элемент спектакля. С самого начала они вплетены в декорации, однако, не задействуются до появления на сцене Сепо. По мере приближения к семейству Тепан, Сепо собирает цветы и с ними предстает перед героями. Оказавшись пойманным и связанным, он лежит, прижав букет цветов к груди, напоминая покойника, что опять же можно воспринять как отсылку к финалу пьесы.

Усиливает мотив цветов как предвестников смерти также режиссерское решение, роднящее барнаульскую постановку с сочинской. Так и здесь Сепо, говоря о погибших солдатах, которым он подносит сделанные собственноручно цветы, вручает по цветку каждому члену семейства Тепан, которые в свою очередь считывают этот намек и стремятся избавиться от цветов. Нельзя не упомянуть и санитаров, которых в постановке двое и снова это мужчина и женщина. Две отличительные особенности санитаров – черные противогазы и пугающие голоса – снова призваны акцентировать символическую роль персонажей в качестве метафоры смерти.

Также с прочими постановками «Пикника» барнаульскую постановку роднит внимание к музыкальной части спектакля. Причем музыка не просто звучит как фоновое сопровождение, зрителю представлены настоящие музыкальные вставки с элементами хореографии. Интересным ходом является то, что режиссерами были отобраны композиции на русском языке, максимально понятные целевой аудитории спектакля.

3.4.3.7 Общие тенденции в российских постановках пьесы

Несмотря на невозможность охватить все спектакли по мотивам «Пикника», поставленные в России, уже на материале рассмотренных постановок можно выделить отличительные особенности креативной рецепции пьесы Ф. Аррабаля.

Несмотря на малую детализацию пьесы, режиссеры так или иначе прорабатывают все имеющиеся в ней детали, такие как, например, тряпичные цветы или звучащая музыка. Все детали наполняются особым символизмом, выражая либо наивную детскую природу персонажей, либо жестокий мир военных действий, окружающий их, либо подстерегающую персонажей смерть.

В каждом из рассмотренных спектаклей музыкальное сопровождение играет знаменательную роль. В частности, выбор различных языков актуализирует различные паттерны восприятия пьесы. Так, испаноязычная песня в самарском спектакле и фламенко в постановке Социально-художественного театра пробуждает в сознании зрителя образ «желтой легенды» об Испании как о яркой и экзотической стране, композиция на немецком языке в сочинском спектакле вносит военно-исторический пласт восприятия, достаточно однозначный в случае с российской культурой, а вставки русскоязычных песен в барнаульском спектакле призваны сократить дистанцию между произведением и русскоязычным зрителем.

Активное использование стереотипов, связанных с испанской культурой, характерно для самарской постановки и спектакля Социально-художественного театра. Если изображение корриды как символическое противостояние со смертью один на один еще вписывается в общий мотив смерти, то такие элементы, как фламенко или звучащий испанский гимн, не играют здесь ощутимой смысловой роли, их основная задача – конкретизация

пьесы как произведения испанского драматурга о событиях испанской истории.

Эту же роль исполняет в барнаульской постановке введенный в качестве нового персонажа генерал Франко, но значение этой фигуры не исчерпывается отсылкой к событиям испанской истории. Именно появление этого персонажа позволяет особенно ярко выразить проблематику пьесы, возлагая вину за бессмысленные войны на высшие политические силы.

В целом, традиции постановки «Пикника» в России идут вразрез как с чертами театра абсурда, так и с лаконичностью оригинальной пьесы. На смену обобщенности и абстрактности зачастую приходит конкретизация, события пьесы оказываются не полностью оторванными от происходящего в реальном мире. Хореографические и музыкальные элементы, не свойственные классическому театру абсурда, одновременно и усиливают ощущение неуместности происходящего, и акцентируют комическую сторону пьесы.

Выводы к главе 3

В целом, процесс рецепции творчества Ф.Аррабаля в российской культуре можно условно разделить на два этапа. Первое десятилетие является своеобразным «знакомством», именно в это время появляется большинство из имеющихся на данный момент переводов его произведений, а также первые критические отклики и постановки. Второй этап, продолжающийся и по сей день – «освоение» наиболее значимых произведений и протекающее параллельно знакомство с новыми для российской культуры творениями.

Важно отметить, что, за редким исключением в виде «Письма любви», переведенные и поставленные на сцене пьесы Ф. Аррабаля относятся к раннему периоду его творчества, более близкому классическому театру абсурда.

Несомненно, следует признать, что именно пьеса «Пикник» стала знаковой для процесса рецепции творчества Ф. Аррабаля в России. Причиной такой популярности могли стать разные факторы: это и особое отношение к теме войны в российской культуре, и слабая выраженность в ней поздних особенностей стиля Ф. Аррабаля, и сочетание простоты языка произведения с глубиной тем, поднимающихся в нем. Так или иначе, пьеса легла на благодатную почву, породив множество вариаций, и нет никаких оснований предполагать, что интерес к ней угаснет в ближайшее время.

В качестве ключевого материала нами были рассмотрены образцы креативной рецепции пьесы. Примечателен тот факт, что к пьесе обращаются в основном небольшие театры или начинающие режиссеры. Это неудивительно, ведь театр абсурда никогда не был явлением массовой культуры.

Анализ постановок показал, как и какими средствами в российских постановках реализуются три основных мотива пьесы: мотив войны, мотив смерти и мотив детства. Любопытно, что при всей лаконичности

оригинального текста, разнообразие подходов и трактовок деталей все же значительно, как и расхождения в вариантах концовок. Также любопытным оказывается сильное, но не обоснованное ничем в оригинальной пьесе, влияние укоренившегося стереотипа об испанской культуре, проявляющееся в некоторых постановках.

Заключение

В ходе работы были рассмотрены основные подходы к изучению взаимодействия разных культур и литератур разных стран, в частности, концепция диалогизма, идеи сравнительно-исторического литературоведения и междисциплинарных влияний, теория рецептивной эстетики, получившая свое развитие и практическое применение в трудах Е.В. Абрамовских. Кроме того, было расширено смысловое поле понятия «креативная рецепция», предложенного исследовательницей.

На материале публикаций отечественных и зарубежных исследователей было раскрыто понятие театра абсурда, играющее важнейшую роль для работы с пьесами Ф. Аррабаля. Также был составлен краткий экскурс в биографию драматурга, дающий представление об основных вехах его жизни и творчества.

Собранный воедино обширный фактографический материал позволил воссоздать картину рецепции творчества Ф. Аррабаля в России от первых переводов до многочисленных спектаклей. В работе были обобщены и прокомментированы имеющиеся на данный момент немногочисленные научные публикации российских авторов, рассматривающих жизнь и творчество Ф. Аррабаля.

Особенное внимание в работе было уделено креативной рецепции пьесы «Пикник» - самого популярного произведения Ф. Аррабаля в российском культурном пространстве. Было проанализировано шесть постановок пьесы, пять из которых были представлены в записи и одна – в живом исполнении. На материале доступных постановок был проведен сопоставительный анализ культурных текстов, представленных переведенным на русский язык текстом пьесы и спектаклями, основанными на нем.

Возвращаясь к поднятому в интервью 2003 года вопросу о восприятии драматургии Ф. Аррабаля в России, которая на тот момент была практически

неизвестна российскому читателю⁸², представляется возможным дать промежуточный ответ. Необходимо отметить, что литературные публикации играют малую роль в данном процессе. Именно креативная рецепция творчества драматурга, проявляющаяся в огромном количестве постановок его пьес, представляется основным рычагом рецепции творчества писателя. Особенное место занимает пьеса «Пикник», привлекающая внимание и режиссеров, и зрителей синтезом глубины идеи и простоты ее подачи, изысканной комбинацией трагического и абсурдно-комического.

Сложно представить, какая судьба ждет в российской культуре произведения испанского драматурга в дальнейшем. Нет оснований предполагать, что интерес к его творчеству вдруг сойдет на нет, ведь в течение последних двух десятилетий он, напротив, обретает все большую популярность в России. Так или иначе, данная работа может стать отправной точкой дальнейшего изучения вопроса.

⁸² "Порок, ложь и прихоть". Франко-испанский прозаик, драматург, художник и кинорежиссер Фернандо Аррабаль [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24200155.html> (дата обращения: 11.10.2017)

Список использованной литературы

I. Тексты

1. *Аррабаль Ф.* Пикник // Театр парадокса. / сост. И.Б. Дюшен. М.: Искусство, 1991. С. 213-227
2. *Arrabal F.* Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 126-160

II. Научная литература

3. *Абрамовских Е.В.* Типологические особенности креативной рецепции незаконченных произведений А.С.Пушкина // Филологический журнал. М., 2006; № 1 (2). С. 91-103.
4. *Анищенко М.Г.* Влияние концепции А. Бретона «чудесное в повседневном» на визуализацию драматургии Фернандо Аррабаля / тез. конф. «Дар визуального воображения у писателей». М.: ГИТИС, 2015
5. *Анищенко М.Г.* Драма абсурда. М., ГИТИС, 2011.
6. *Багно В.Е.* Россия и Испания: общая граница. СПб.: Наука, 2006.
7. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
8. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
9. *Гальцова Е.* Паническое зазеркалье влюбленного кастрата / Необычайный крестовый поход влюбленного кастрата. М.: Текст, 2003. С.185-189
10. *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., Наука, 1982
11. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. Л., Наука, 1979
12. *Земсков В.Б.* Образ России в современном мире и другие сюжеты. М., 2015
13. *Изер В.* Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. 1999. Выпуск 6. С. 59-96.
14. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962

15. *Кучерявых В.С.* К вопросу об истории формирования образа Испании / Вестник МГУУ правительства Москвы. М., 2014. № 2. С. 42-46
16. *Лотман Ю.М.* К построению теории взаимодействия культур // Избранные статьи. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 110-121
17. *Мельникова Е.Г.* Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский педагогический вестник. Том I (Гуманитарные науки). 2012, № 3. С. 239-242
18. *Проскурникова, Т.Б.* Театр Фернандо Аррабалья / Театр абсурда: сборник статей и публикаций. СПб., 2005. С.119-137
19. *Силлюнас В.Ю.* Испанская драма XX века. М.: Наука, 1980.
20. *Яусс Х-Р.* История литературы как провокация литературоведения. Новое литературное обозрение. 1995, №12. С. 34-84
21. *Berenguer A.* Crono-biografía de Fernando Arrabal // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 13-32
22. *Berenguer A.* Presentacion y analisis de Pic-Nic // Pic-Nic. El triciclo. El laberinto / ed. A. Berenguer. Ediciones Catedra, S.A, Madrid. 2005. P. 58-80
23. *Donahue T.* The theatre of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights. New York, 1980.
24. *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. New York, 1961.
25. *Pulido Tirado G.* El diálogo en el marco de la teoría dramática de Fernando Arrabal: el caso de "Pic-Nic" // Escritores españoles exiliados en Francia, Agustín Gomez-Arcos : actas del Coloquio celebrado en Almería. 1990, P. 87-98
26. *Santos Sánchez D.* El Teatro Pánico de Fernando Arrabal. Woodbridge, 2014

III. Интернет-источники

27. Аррабаль Фернандо - Пикник (спект. пост. А. Пономарёв в рол. З. Гердт). Старое радио. [Электронный ресурс] URL: <http://www.staroradio.ru/audio/12233> (дата обращения: 19.11.2017)

- 28.Борисоглебский драматический театр им. Н. Г. Чернышевского. «Пикник». [Электронный ресурс] URL: <http://dram-teatr.vrn.muzkult.ru/show10/> (дата обращения: 15.11.2017)
- 29.В драмтеатре им. Н.Г. Чернышевского состоится премьера спектакля «Пикник». РИА Глас-Медиа. [Электронный ресурс] URL: <http://ria-glas.ru/2015/01/15/в-драмтеатре-им-н-г-чернышевского-сост/> (дата обращения: 15.11.2017)
- 30.В Петербурге вручили театральную премию "Золотой софит": фото и лауреаты. Новости – С.Петербург, Metro. [Электронный ресурс] URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/v-peterburge-vruchili-teatralnuyu-premiyu-zolotoy-sofit-foto-i-laureaty-1202264/> (дата обращения: 07.10.2017)
- 31.Новая демократия. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/novaya-demokratiya/> (дата обращения: 02.05.2018)
- 32.Новый спектакль студии "Человек". Газета Коммерсантъ. [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/65496> (дата обращения: 05.12.2017)
- 33.Пикник на грани абсурда. Сайт Марии Мироновой [Электронный ресурс] URL: <http://writer67.ru/piknik-na-grani-absurda.html> (дата обращения: 20.04.2018)
- 34.По направлению к Тару. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/48/premieres-48/ponapravleniyu-ktaru/> (дата обращения: 02.05.2018)
- 35."Порок, ложь и прихоть". Франко-испанский прозаик, драматург, художник и кинорежиссер Фернандо Аррабаль [Электронный ресурс] URL: <https://www.svoboda.org/a/24200155.html> (дата обращения: 11.10.2017)

- 36.СГИК – Театромагия. [Электронный ресурс] URL: http://www.smgaki.ru/inst_isihk/199.html (дата обращения: 11.12.2017)
- 37.Скованные одной цепью. Петербургский театральный журнал (Официальный сайт) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/skovannye-odnoj-cerpu/> (дата обращения: 02.05.2018)
- 38.Смоленские чудеса в Германии. МК – Смоленск. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gorodnews.ru/mk/item.php?id=1121> (дата обращения: 16.12.2017)
- 39.Сочинский театр "Замок на песке" пригласили на фестиваль в Алжир. Макс Портал. [Электронный ресурс] URL: <http://maks-portal.ru/kultura/video/sochinskiy-teatr-zamok-na-peske-priglasili-na-festival-v-alzhir> (дата обращения: 29.03.2018)
- 40.Спектакль "Письмо любви" - исповедь Фернандо Аррабаля [Электронный ресурс] URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/63937/ (дата обращения: 10.12.2017)
- 41.Спектакль-абсурд томского "Скомороха" стал финалистом "Золотой маски" – РИА Томск. [Электронный ресурс] URL: <https://www.riatomsk.ru/article/20171103/spektaklj-absurd-tomskogo-skomoroha-stal-finalistom-zolotoj-maski/> (дата обращения: 18.01.2018)
- 42.Театр «ОсобняК» - 2007 – «Фандо и Лис» [Электронный ресурс] URL: <http://osobnjak.ru/index.php/khronika/88-2007-fando-i-lis> (дата обращения: 18.12.2017)
- 43.Томский «Скоморох» взял «Золотую маску» – Новости – Агентство ТВ-2. [Электронный ресурс] URL: <http://tv2.today/News/Tomskiy-skomoroh-vzyal-zolotuyu-masku> (дата обращения: 11.05.2018)
- 44.Фандо и Лис – Информация о спектакле – Театральная афиша [Электронный ресурс] URL: <http://www.teatr.ru/th/perf-info.asp?perf=10392> (дата обращения: 21.11.2017)

45. «Фандо и Лис» на сцене театра-студии «Человек» [Электронный ресурс]
URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1118/> (дата обращения:
05.12.2017)
46. Фернандо Аррабаль – Интервью – Эхо Москвы, 19.04.2004
[Электронный ресурс] URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/25430/>
(дата обращения: 11.10.2017)